

dans Jean Serroy, ed., *La France et l'Italie au temps de Mazarin*,

15e colloque du Centre méridional de rencontres sur le XVIIe siècle, 25-27 janv. 1985. Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1986.



Louis Marin (Paris)

## *Théâtralité et Politique au XVII<sup>e</sup> siècle : Sur trois textes de Corneille*

**S**OUS le titre quelque peu ambitieux « théâtralité et politique au XVII<sup>e</sup> siècle », je voudrais plus modestement étudier un texte qui concerne très directement, sinon le thème général du colloque, du moins celui qui a donné son nom à l'époque qu'il étudie, Mazarin, puisque ce texte lui est adressé. Il lui est adressé par celui que l'on peut considérer comme un des plus grands théoriciens politiques du XVII<sup>e</sup> siècle, sinon le plus grand, et peut-être pouvons-nous le considérer tel parce qu'il est homme, écrivain, théoricien de théâtre. Je veux parler de Corneille qui écrivit en 1643 un remerciement en vers au cardinal Mazarin (1) pour cent pistoles qu'il avait reçues de lui, remerciement qu'il joint à la dédicace de *La Mort de Pompée* au même cardinal Mazarin en février 1644 (2).

Ce qui m'a frappé à la lecture des quatre-vingts vers alexandrins de cette pièce de circonstance, c'est qu'elle formule avec une très grande clarté la position spécifique de Mazarin dans la construction du dispositif de la représentation du pouvoir d'état, le portrait du Monarque.

Cette construction, Corneille, disons-le en allant vite, l'avait théâtralement

achevée avec *Cinna ou la Clémence d'Auguste* imprimé en janvier 1643. Historiquement, elle ne devait l'être qu'avec « la prise de pouvoir de Louis XIV » en 1662. J'entends par dispositif de la représentation du pouvoir d'état, des ensembles textuels ou iconiques qui assurent l'opération d'échange — un chiasme — sans reste, ni défaut ni excès, entre représentation et pouvoir. Je me suis expliqué ailleurs sur les justifications historiques, philosophiques et théologiques de cette hypothèse (3) entre de Lubac et Kantorowicz, entre la lente et puissante élaboration de la théologie de l'Eucharistie et du Corps mystique (4), et l'émergence classique du modèle du Monarque absolu à partir de la doctrine médiévale des deux corps du Roi (5). L'institution du pouvoir serait la représentation du Prince en Monarque absolu, tout comme la représentation sous son double aspect transitif et réflexif, sémantique et pragmatique ne serait que l'effet du pouvoir politique (6). D'où la valeur théorique, philosophique et historique irremplaçable de la théâtralité en général et du théâtre cornélien en particulier pour mettre en travail les notions de représentation et de pouvoir : la mise en scène du politique présente comme théâtre ce que le politique représente : il en montre les effets et en produit les affects.

Aussi bien les expressions mêmes de représentation du pouvoir et pouvoir de la représentation renvoient au domaine du théâtral et de la théâtralité. Il n'est que de parcourir les entrées du dictionnaire à ce terme pour assister à la description de ce parcours entre les deux notions que je viens d'évoquer (7).

Ce modèle théâtral est, vous le savez, prégnant au XVII<sup>e</sup> à la fois comme vision du monde en général et vision du politique en particulier.

La représentation théâtrale présente les formes et les modalités du pouvoir politique, comme le pouvoir dans son exercice ou ses opérations captera les formes et les modalités de la représentation théâtrale, ceci dans la mesure où il est de l'essence du pouvoir politique de se représenter, et où le pouvoir s'institue, dans son monopole légitime de la force et sa menace légitime de mort, comme sa représentation : il s'approprie pour se constituer, pour s'instituer, la représentation et son dispositif parce que, dans son fonctionnement même, ce dispositif a des effets de pouvoir, et à l'inverse, et du même coup, le dispositif de représentation (scène, coulisses, centres, discours-action, acteurs et personnages, spectateurs, etc.) construit le pouvoir politique (8). La représentation est la théâtralité du pouvoir où il s'institue. Le pouvoir est la théâtralité de la représentation où il se constitue.

Si, comme je l'ai dit en commençant, Corneille est un grand écrivain politique, c'est non seulement par les idées, les thèmes, les situations qu'il pense, élabore et construit, mais aussi, et peut-être surtout, parce que, paradoxalement, il n'en fait pas la théorie mais l'expose dans sa pratique du théâtre : construire le portrait du prince en monarque absolu, construire la représentation, c'est pour Corneille en même temps réfléchir dramatiquement cette construction et par là même exposer théâtralement comment le pouvoir d'état se légitime dans le roi de représentation (9).

C'est à cette démonstration que je voudrais rapidement procéder sur le texte évoqué au début de mon propos, texte marginal ou d'encadrement du théâtre lui-même qui a l'avantage, parce que d'encadrement, parce que hors scène, de réfléchir et d'exhiber ce que pratique théoriquement et théorise pratiquement le théâtre lui-même (10). Dans ces montages et démontages, Mazarin, la figure de Mazarin joue un rôle essentiel.

Pour ce faire, je mettrai le *Remerciement à Mazarin* en perspective avec un texte antérieur, la dédicace d'*Horace* à Richelieu en 1641 (11). Cette dédicace est remarquable, j'en suivrai rapidement les étapes. Présenter à Richelieu la tragédie

d'*Horace* revient à lui présenter le portrait d'Horace (12). Du principe du pouvoir politique, l'écrivain tient son être : « C'est d'elle (Votre Éminence) que je tiens tout ce que je suis ». Tel est le « cogito » de l'écrivain dans la sphère du pouvoir : « Vous êtes, donc je suis ». Mais cette proposition principale donne lieu à un échange constitutif, institutionnel : « Vous me donnez l'être parce que vous êtes l'être, je vous donne en échange une représentation », la vôtre, pensons-nous ? Non pas, mais celle de ce généreux Romain, Horace. L'écrivain ne donne pas à Richelieu son portrait, mais celui d'un héros de l'histoire : « Il n'y a presque aucune chose plus noble qu'Horace dans toute l'Antiquité. » Le portrait d'Horace « vaut pour » celui de Richelieu, ce qui revient à dire que, par cette médiation historique héroïque, le portrait du Cardinal ministre se trouve légitimé par celui du Romain. En retour, Richelieu autorise cette représentation. Comment ? Corneille est explicite : l'écrivain doit jouir du regard du Premier Ministre et par cette jouissance, son écriture est autorisée (13). Mais à l'inverse, c'est en regardant le visage de Richelieu, lors de la représentation théâtrale, lors de l'exhibition sur scène du portrait du héros romain que l'écrivain y découvre la norme esthétique de la réalisation de la grande idée que Richelieu, en le regardant, lui a donnée (14). L'écrivain n'a dès lors besoin ni des livres pour avoir des idées ni du public pour en sanctionner la réalisation. En le regardant, Richelieu lui donne la grande idée (le portrait idéal) d'Horace. En regardant Richelieu, Corneille découvre la norme esthétique de sa création (15). Double échange, double face à face. Entre Richelieu et Corneille, échange de l'être et de la représentation dont l'opérateur de légitimation est le paradigme antique, le héros romain, échange constitutif entre légitimation historique et autorisation esthétique (16).

Le « *Remerciement à M. Le Cardinal Mazarin* » en 1644 construit avec son destinataire un opérateur dialectique qui vise à réduire la médiation qui apparaissait dans la dédicace d'*Horace* afin d'aboutir, dans une étape ultérieure, à l'identification du sujet Roi. Pour ce faire, Corneille élabore plus précisément l'échange initial de l'être et de la représentation, par le paradigme antique de légitimation. Mazarin est romain mais il a été, écrit Corneille, donné par Rome et le Ciel à la France (17). Devenu français, il garde le cœur d'un héros romain antique et c'est cette vertu romaine dont Mazarin a été l'instrument qui se révèle dans le don que Mazarin a fait à Corneille sans qu'il ait eu à le solliciter (18). Or ce mouvement gracieux a un modèle historique : « Ainsi le Grand Auguste autrefois dans ta ville (de toi Mazarin, Rome) / Aimait à prévenir l'attente de Virgile, / Lui (Auguste) que j'ai fait revivre et qui revit en toi / En usait envers lui comme tu fais vers moi. »

A l'analogie des représentations correspond l'analogie du représentateur et du réalisateur. Auguste est à Virgile ce que Mazarin est à Corneille parce que la représentation d'Auguste par Corneille vaut la présentation d'Auguste par Mazarin : identification analogique entre Mazarin en qui revit Auguste et Auguste que représente l'écrivain Corneille.

Le poème prend alors un nouveau tour. Corneille va développer ce jeu d'analogies et d'identifications à partir d'une présupposition remarquable. Tout grand poète, tout poète inspiré en disant ce qu'il dit, dit plus et autre chose que ce qu'il voulait dire ou croyait dire. C'est ce qui est arrivé à Corneille. Mais ce qui se dessine dans l'excès du dit sur le dire, c'est le portrait du Premier ministre, la représentation du pouvoir : « Certes, dans la chaleur que le ciel nous inspire, / Nos vers disent souvent plus qu'ils ne pensent dire ; / Et ce feu qui sans nous pousse les plus heureux, / Ne nous explique pas tout ce qu'il fait pour eux. / Quand j'ai peint un Horace, un Auguste, un Pompée, / Assez heureusement ma muse s'est trompée, / Puisque sans le savoir, avecque leur portrait / Elle tirait du

rien un admirable trait. » Les modèles esthétiques-éthiques romains de Corneille dramaturge de Rome, une fois devenus représentations sur la scène française, étaient, à l'insu même de l'écrivain, le portrait du Romain moderne devenu français tout en gardant la vertu antique, Mazarin, mais aussi bien l'inverse que formule Corneille au début du poème : c'est parce que le Romain moderne est devenu français et Premier ministre, don de Rome à la France, que le poète inspiré a tracé sans le savoir, son portrait. Je noterai ici pour mémoire le modèle scientifique et technique que reproduit Corneille : celui qu'en 1638 Nicéron avait construit dans *La Perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux*, 4<sup>e</sup> livre proposition V (19) et suivantes, dans lequel Nicéron explique comment découper les miroirs et en recoller les facettes pour former un prisme régulier qu'on introduit dans une lunette : par le jeu des réflexions sur le prisme, les morceaux épars d'une image première proposée à l'observation apparaîtront rassemblés en une image cohérente et signifiante à qui regardera la lunette. Mais au lieu de proposer au spectateur un simple ensemble de morceaux géométriques épars, irréguliers que le prisme recomposerait en une unique figure géométrique harmonieuse, Nicéron lui montre une « peinture » faite des portraits des sultans de Turquie passés, rangés en couronne autour de celui du sultan présent (portraits qui intègrent et dissimulent sous leur apparence les morceaux géométriques épars). Une fois cette peinture placée au bout de la lunette, elle révèle alors au spectateur la surprenante merveille du portrait du Roi très chrétien, Louis le Juste, Louis XIII. Ce portrait, bien sûr, n'est fait que des morceaux de ceux des sultans de Turquie qui « conviennent en un même et nouveau dessein ». Magie artificielle des effets merveilleux : Nicéron en découvre l'intelligibilité et la raison. Dans un premier temps, le constructeur de ce dispositif de représentation a « réduit » le portrait du roi Louis XIII en fragments de figures géométriques qu'il a dispersés sur un plan. Puis il a « rempli les vides » entre les fragments par de nouveaux « visages », ceux des sultans. Et dès lors au terme de l'opération, la recombinaison des fragments géométriques en une figure géométrique régulière par le prisme effectuée comme en supplément la refiguration, la re-présentation du portrait du Roi avec les visages des Turcs. Nicéron notera pour conclure que ce dispositif est encore plus admirable si l'on se forme quelque dessein pour la signification des peintures qu'il présente. Ce dessein est politique et religieux et le dispositif de la représentation le « légitime » puisqu'il montre « que l'honneur de la conquête de l'Empire ottoman n'appartient à point d'autres qu'à Louis le Juste, il fait que la plupart de ces Empereurs lui tendent hommage en sorte qu'ils contribuent chacun de quelque partie de soi pour former son image » (20).

N'est-ce pas ce qui s'est passé, mais à l'insu du poète, lorsque peignant un Horace, un Auguste, un Pompée assez heureusement sa Muse s'était trompée puisqu'avec leur portrait, elle tirait de celui de Mazarin un admirable trait. « Leurs plus hautes vertus qu'étale mon ouvrage / N'y font que prendre un rang pour former ton image. / Quand j'aurai peint encor tous ces vieux conquérants, / Les Scipions vainqueurs et les Catons mourants, / Les Pauls, les Fabiens, alors de tous ensemble / On en verra sortir un tout qui te ressemble ; / Et l'on rassemblera de leurs pompeux débris / Ton âme et ton courage, épars dans mes écrits. »

Corneille peut alors achever son « Remerciement » en remontant, si j'ose dire, l'autre « branche » du chiasme de la représentation et du pouvoir, mais cette fois pour l'avenir de ce qui lui reste à écrire : il a accédé à la conscience du sujet de représentation que le dispositif de représentation en forme de modèle esthétique a produit. Désormais le sujet de représentation va pouvoir reproduire le dispositif, mais par réversion : « Souffre donc que pour guide au travail qui me reste / J'ajoute ton exemple à cette ardeur céleste, / Et que de tes vertus le portrait sans égal / S'achève de ma main sur son original. » C'est donc Mazarin, et Mazarin seul, qu'à partir de maintenant Corneille va peindre. Mais va-t-il donc pour cela

produire le portrait du Cardinal, le pour-traite sur la scène française ? Non pas. Il continuera à représenter des Romains, mais ceux-ci seront les copies diverses, multiples, vues sous divers points de vue, d'un unique Modèle : Mazarin. Souffre donc « Que j'étudie en toi ces sentiments illustres / Qu'a conservés ton sang à travers tant de lustres, / Et que le ciel propice et les destins amis / De tes fameux Romains en ton âme ont transmis. / Alors de tes couleurs peignant leurs aventures, / J'en porterai si haut les brillantes peintures, / Que ta Rome elle-même, admirant mes travaux, / N'en reconnaîtra plus les vieux originaux, / Et se plaindra de moi de voir sur eux gravés / Les vertus qu'à toi seul elle avait réservées, / Cependant qu'à l'éclat de tes propres clartés / Tu te reconnaîtras sous des noms empruntés. » Nous voici donc au nœud du chiasme de la représentation théâtrale du pouvoir et du pouvoir théâtral de la représentation. C'est le modèle esthétique « romain » qui est devenu la copie, une copie dont l'original, le modèle politique romain-français est le ministre du Roi, Mazarin.

Parce que Romain et Français, Mazarin est en quelque sorte l'opérateur dialectique-historique qui va permettre l'identification de l'instance de légitimation esthétique-historique et de l'instance d'autorisation esthétique-politique.

Un troisième texte « péripgraphique » de Corneille le montre, un poème daté de 1663, pièce de circonstance, là encore un remerciement mais adressé au Roi (21). La conjoncture de ce poème est tout à fait semblable à celle de la pièce adressée à Mazarin. Le premier janvier 1663, Louis XIV avait fixé le nombre des pensions des gens de lettres à soixante-deux savants de l'Europe. Deux membres anciens de l'Académie, Chapelain et Costar, avaient dressé chacun leur liste sans oublier Corneille qui reçut 2 000 livres en tant que « premier poète dramatique du monde ». Corneille remercie : comme Mazarin, le Roi a donné sans que l'écrivain ait eu à demander. Mais aujourd'hui, la comparaison s'institue avec Dieu lui-même : « Ainsi du Dieu vivant la bonté surprenante / Verse, quand il lui plaît, sa grâce prévenante ; / Ainsi du haut des cieux il aime à départir / Des biens dont notre espoir n'osait nous avertir, / Comme ses moindres dons excèdent le mérite, / Cette même bonté seule l'en sollicite ; / Il ne consulte qu'elle, et maître qu'il en est, / Sans devoir à personne, il donne à qui lui plaît. / Telles sont les faveurs que ta main nous partage, / Grand Roi, du Roi des rois la plus parfaite image / ... » L'analogie tend à l'identification : représentant de Dieu sur terre, le Roi, par la perfection de sa représentation, tend à la quasi identification avec son original et si besoin était de le prouver, sa manière « gracieuse » de donner le monterait.

A don du prince, contre-don du sujet : il n'en est qu'un possible de la part de l'écrivain, qu'un seul, mais obligatoire, la louange du Roi : « Je sais que je te dois des vœux et des louanges, / Que ne t'en pas offrir, c'est te les dérober. » A la pension qu'octroie gracieusement le Roi au poète, doit répondre le discours du poète dont le Roi — c'est là la grande différence avec la dédicace d'Horace à Richelieu ou le remerciement à Mazarin — doit être à la fois le destinataire et le sujet. Or dans sa structure même et ses règles obligées, l'éloge du Monarque est « presque » impossible puisque l'imperfection des paroles humaines doit s'égaliser à la perfection transcendante du sujet dont elles traitent, pour cette unique raison qu'en le disant, elles le font être par une performativité où s'identifient original, modèle et représentation (22). L'image du Monarque construite par le poète (ou le peintre) avec des mots (ou des lignes et des couleurs) doit s'autoriser de la légitimation qu'elle procure et se légitimer de l'autorisation qu'elle reçoit.

Aussi le comble de la louange — mais un comble qui est inscrit nécessairement dans la louange même — consistera à dire que son sujet est au-dessus de toute louange, à énoncer sa propre impossibilité dans les stratégies rhétoriques de la prétention, de la litote, de l'interruption, etc. Or Corneille dévie ces stratégies

vers son propre champ en se posant face au Roi dans son indépendance : « Pour moi qui de louer n'eus jamais la méthode, / J'ignore encor le tour du sonnet et de l'ode. / Mon génie au théâtre a voulu m'attacher ; / Il en a fait mon fort, je dois m'y attacher ; / Partout ailleurs je rampe, et ne suis plus moi-même. »

Mais l'opposition se résoud bientôt : si le poète ne sait vraiment que « faire du théâtre », en revanche « Là ce même génie ose de temps en temps / Tracer de ton portrait quelques traits éclatants. » Il est remarquable toutefois que ce portrait n'est plus la re-présentation du Prince sous la figure d'Auguste et de Pompée. Il s'agit, dans *Andromède*, du Soleil instruisant Melpomène « qu'un jour Alexandre et César / Sembleraient des vaincus attachés à son char » (23) ; il s'agit du prologue de *La Conquête de la Toison d'Or* dont le roi est le destinataire et le sujet directs (24). Les portraits des Romains ont disparu ; le soleil sur scène est le Roi-Soleil et hors scène, c'est le Roi tout court (25). *Andromède* et *La Conquête de la Toison d'Or*, deux pièces opéras, deux pièces à machines, deux pièces de célébration et de divertissement du Prince.

Est terminé le temps de la prise de pouvoir avec la double référence, légitimante-historique au modèle romain et autorisante-esthétique au jugement du Prince. Le Monarque absolu est la fin de l'Histoire : le théâtral politique n'a plus d'autres critères de pertinence que le politique théâtral et le jugement esthétique du Prince est devenu la jouissance du Monarque contemplant sur scène la réalisation de son désir d'Absolu. Le modèle légitimant, c'est le portrait du Roi : « Il est temps que d'air encore plus élevé / Je peigne en ta personne un monarque achevé ; / Que j'en laisse un modèle aux rois qu'on verra naître / Et qu'en toi pour régner je leur présente un maître. »

La fin de l'Histoire que le Roi inaugure est l'origine d'une autre histoire, celle du Présent de la Présence immobile du Monarque à partir duquel tout avenir trouve son commencement, son origine et son fondement (26). Le modèle légitimant romain est remplacé par le portrait du Roi devenu le modèle légitimant de sa propre représentation. D'où la dernière phase du *Remerciement* : le modèle autorisant esthétique, c'est aussi le portrait du Roi, non pas au théâtre comme Richelieu mais sur une autre scène : « Mais pour ce grand chef-d'œuvre il faut un grand théâtre. / Ouvrez-moi donc, grand roi, ce prodige des arts, / Que n'égalait jamais la pompe des Césars, / Ce merveilleux salon où ta magnificence / Fait briller un rayon de sa toute-puissance ; / Et peut-être, animé par tes yeux de plus près, / J'y ferai plus encor que je ne te promets. / Parle, et je reprendrai ma vigueur épuisée / Jusques à démentir les ans qui l'ont usée / Vois comme elle renaît dès que je pense à toi, / Comme elle s'applaudit d'espérer en mon roi ! / Le plus pénible effort n'a rien qui la rebute / Commande, et j'entends ; / Ordonne, et j'exécute. » Ce grand théâtre nouveau est la Cour : par là s'opère le déplacement théâtral esthétique de tout l'espace du politique : la Cour et la guerre constituent à l'intérieur et à l'extérieur ces nouvelles scènes. Pour le monarque dans le théâtre « réalisé » de sa Cour, il ne peut plus y avoir de théâtre de la politique et encore moins du politique, puisque le politique, la politique sont devenus théâtre.

Pour conclure : dans cette mise en perspective, de Richelieu à Louis XIV, de la représentation du pouvoir et du pouvoir de la représentation, c'est Mazarin, je veux dire la figure théorique et le moment historique qui portent ce nom, c'est Mazarin qui est pensé et posé par Corneille, grand écrivain du politique, comme la médiation théorique-pratique essentielle, l'opérateur historique et théorique de constitution de la représentation-pouvoir. Corneille dans son *Remerciement au Roi* ne l'oublie pas : il l'évoque en quelques vers au centre de son poème : « On te

voyait dès lors à toi seul comparable / Faire éclater partout ta conduite adorable, / Remplir les bons d'amour, et les méchants d'effroi. / Jusque-là toutefois tout n'était pas à toi, / Et quelques doux effets qu'eût produits ta victoire / Les conseils du grand Jules avaient part à ta gloire. / Maintenant qu'on te voit en digne potentat / Réunir en ta main les rênes de l'État, / Que tu gouvernes seul, et que par ta prudence / Tu rappelles des rois l'auguste indépendance... »

## NOTES

(1) « Remerciement à M. le Cardinal Mazarin », in Corneille, *Œuvres complètes*, l'Intégrale, le Seuil, Paris, 1963, p. 873.

(2) Cf. Corneille, *op. cit.*, p. 873, n. 1. Naudé, le bibliothécaire du Cardinal, dans son *Maiscurat*, nous apprend que Corneille avait reçu de Mazarin cent pistoles en 1643.

(3) Marin L., *Le Portrait du Roi*, Minuit, Paris, 1981.

(4) Lubac H. de, *Corpus Mysticum, l'Eucharistie et l'Église au Moyen Âge*, Aubier, Paris, 1949.

(5) Kantorowicz, E.H., *The King's Two Bodies, A Study in Medieval Theology*, Princeton U.P., 1957.

(6) Marin L., *op. cit.*, pp. 7-13. Sur la double dimension de la représentation, cf. Marin L., *La Critique du discours, Études sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, Minuit, Paris, 1975 ; Récanati F., *La transparence et l'énonciation, pour introduire à la pragmatique*, Le Seuil, Paris, 1979, pp. 15-34 ; et plus récemment, Dominicy M., *La naissance de la grammaire moderne, Langage, Logique et Philosophie à Port-Royal*, Mardaga, Bruxelles, 1984, pp. 73-96 en particulier.

(7) Par exemple, dans le *Dictionnaire Universel de Furetière*, tome III, s.v. représentation : « (1) Image qui nous remet en idée et en mémoire les objets absents et qui nous les peint tels qu'ils sont. L'Église a reçu les images, parce que ce sont des représentations de Dieu et des Saints. Quand on va voir les Princes morts dans leur lit de parade, on n'en voit que la représentation, l'effigie. (2) Se dit aussi à l'Église d'un faux cercueil de bois recouvert d'un poêle de deuil, autour duquel... on fait un service pour un mort. (3) Se dit quelquefois des gens vivants. On dit d'une mine grave et majestueuse, voilà une personne de belle représentation. Ce fils ressemble si bien à son père, que c'est sa vraie représentation. On dit aussi en optique, c'est dans la réfine que se peint l'image, que se fait la représentation des objets. (4) Se dit aussi de la peinture qui se fait par le discours d'une action, ou d'une histoire vraie ou fautive. Les députés de la province ont fait une belle représentation de ses malheurs, de ses troubles et de ses nécessités. Les Poètes dans leurs tragédies font de vives représentations des incidents de l'Histoire, des passions des héros. Ce comédien entend bien la représentation, fait bien la comédie. Il y a déjà eu vingt représentations de cet opéra. (5) Se dit au Palais de l'exhibition de quelque chose. Quand on s'inscrit en faux contre une pièce, on ordonne qu'on en fera la représentation. Quand on fait le procès à un accusé, on lui fait la représentation des armes dont il s'est trouvé saisi, du corps mort de l'assassiné, de ses billets ou autres indices qui sont contre lui. On dit aussi qu'en ligne directe la représentation a lieu à l'infini, pour dire qu'un petit-fils hérite de son aïeul par représentation de son père qui est décédé, qu'il partage comme s'il était vivant. » Sur les entrées (1) et (2), on consultera avec fruit, entre autres, Godefroy T., *La cérémonie française*, Paris, 1649 ; Menestrier C.F., *Des décorations funèbres...* Paris, 1683 ; Elias N., *La Société de Cour*, trad. fr. Karnitzet, Calmann-Lévy, 1974 ; Giesey R.E., *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*, Drexel, Genève, 1960 ; Orgel S., *The Illusion of Power, Political Theater in the English Renaissance*, University of California Press, Berkeley, 1975 ; Strong R., *The Cult of Elizabeth, Elizabethan Portraiture and Pageantry*, Thames and Hudson, Londres, 1977, etc.

(8) Voir à ce sujet, notre commentaire dans *Le Portrait du Roi « Commentaires pascaliens »*, pp. 34-36, sur les effets d'imagination et de croyance des signes de la force.

(9) Sur la relation du pouvoir et de la croyance dans le procès de légitimation de la force, on consultera de Colomby F., *De l'autorité des Rois*, Paris, 1631, dans l'Épître liminaire adressée au Roi. Sur la politique idéologique de Richelieu, cf. Thuau E., *Raison d'État et pensée politique à l'époque de Richelieu*, Athènes, 1966, p. 17.

(10) A savoir la relation entre réflexion et transativité de la représentation politique et du politique de la représentation : Corneille y montre le mécanisme de la théâtralité du pouvoir en démontrant celui du pouvoir de la théâtralité.

(11) Corneille, *op. cit.*, pp. 247-248.

(12) « Je n'aurais jamais eu la témérité de présenter à Votre Éminence, ce mauvais portrait

d'Horace si je n'eusse considéré qu'après tant de bienfaits que j'ai reçus d'elle, le silence où mon respect m'a retenu jusqu'à présent passerait pour ingratitude et que, quelque injuste défiance que j'aie de mon travail, je dois avoir encore plus de confiance en votre bonté. »

(13) « Le sujet était capable de plus de grâces, s'il eût été traité d'une main plus savante ; mais du moins, il a reçu de la mienne toutes celles qu'elle était capable de lui donner et qu'on pouvait raisonnablement attendre d'une muse de province qui n'étant pas assez heureuse pour pour toujours des regards de Votre Éminence, n'a pas les mêmes lumières à se conduire que celles qui en sont continuellement éclairées. » (C'est moi qui souligne.)

(14) « ... ce changement visible qu'on remarque en mes ouvrages depuis que j'ai l'honneur d'être à V.E. qu'est-ce autre chose qu'un effet des grandes idées qu'elle m'inspire quand elle daigne souffrir que je lui tende mes devoirs ? »

(15) « Vous nous en avez facilité les connaissances (de l'art du théâtre), puisque nous n'avons plus besoin d'autre étude pour les acquiescer que d'attacher nos yeux à Votre Éminence, quand elle honore de sa présence et de son attention le récit de nos poèmes. C'est à que lisant sur son visage ce qui lui plaît et ce qui ne lui plaît pas, nous nous instruisons avec certitude de ce qui est bon et de ce qui est mauvais et tirons des règles infaillibles de ce qu'il faut suivre et de ce qu'il faut éviter ; c'est là que j'ai souvent appris en deux heures ce que mes livres n'eussent pu m'apprendre en dix ans... »

(16) Sur Richelieu au théâtre et dans son théâtre, et sur l'inauguration de la Salle de la Comédie, au Palais Cardinal en 1641, avec Mirame de Desmarests de Saint-Sorlin, Paris, 1639, cf. Sauval H., *Histoire et Recherches des Antiquités de la Ville de Paris*, VIII, Paris, 1724, p. 161 ; voir également Lawtonson T.E., *The French Stage in the XVIIth Century*, Manchester, 1957 ; Ange Beizer, « Une maquette de décor récemment retrouvée pour le « Ballet de la Prospérité des armes de France » in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, éd. Jean Jacquot, Paris, 1964, p. 378 ; Pellisson-Fontanier, *Relation contenant l'histoire de l'Académie française*, Paris 1653, pp. 177-178 ; Lancaster H.C., *A History of French Dramatic Literature in the XVIIth century*, part II, v. II, Baltimore, 1932, p. 377 ; M. de Marolles, *Mémoires*, Amsterdam 1755, I, p. 236 et sq., voir également Lacour L., *Richelieu dramaturge et ses collaborateurs*, Paris, 1925, p. 115 et sq. et Deierstauf-Holsboet, *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1675*, Paris, 1960, ainsi que l'excellent article de Mitray T.C., « Richelieu's Theater : The Mirror of a Prince » in *Modern Languages Notes*, Baltimore, 1982.

(17) « Non tu n'es point ingrate, O maîtresse du monde, / Qui, de ce grand pouvoir sur la terre et sur l'onde, / Malgré l'effort des temps, retiens sur nos autels / Le souverain empire et des droits immortels. / Si de tes vieux héros j'anime la mémoire, / Tu relèves mon nom sur l'aile de leur gloire. / Et ton noble génie, / En mes vers mal tracé, / Par ton nouveau héros m'en a récompensé. / C'est toi, grand Cardinal, homme au-dessus de l'homme, / Rare don qu'à la France ont fait le ciel et Rome, / C'est toi, dis-je, O héros, O cœur vraiment romain, / Dont Rome en ma faveur vient d'emprunter la main. »

(18) « La grâce s'affaiblit quand il faut qu'on l'attende : / Tel pense l'acheter alors qu'il la demande. / Et c'est je ne sais quoi d'abaïssement secret. / Où quiconque a du cœur ne consent qu'à regret. / C'est un terme honteux que celui de prête. / Tu me l'as épargné, tu m'as fait grâce entière. / Ainsi l'honneur se mêle au bien que je reçois : / Qui donne comme toi donne plus d'une fois. / Son don marque une estime et plus pure et plus pleine. / Il attache les cœurs d'une plus forte chaîne : / En prenant nouveau prix de la main qui le fait. / Sa façon de bien faire est un second bienfait. »

(19) Voici la proposition V : « Les parties de la figure ou image étant réduites à des espaces du plan artificiel, les désigner de sorte qu'en cachant l'artifice de la construction, on fasse que la peinture étant vue directement représente chose toute différente de ce qui s'y doit voir par la lunette. » Sur J.F. Nicéron, on consultera J. Baltrušaitis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, O. Pettin, Paris, 1955, p. 21 et sq.

(20) Cf. l'article de Françoise-Siguret, « Jean François Nicéron : le dessin politique » in *Communications*, n° 34, 1981, p. 25 et sq.

(21) Corneille, *op. cit.*, pp. 884-885. Le poème fut recueilli dans les *Délices de la poésie française*, (sept. 1665) et réimprimé par lui-même en 1667 et 1669 avec le *Poème sur les victoires du Roi*.

(22) Je renvoie ici pour l'étude du discours de louange au Monarque à mon *Portrait du Roi*, pp. 109-143 et aux références bibliographiques.

(23) *Andromède*, tragédie à machines et pièce de commande est achevée pour l'hiver 1647 et jouée deux ans plus tard en janvier 1650. Il n'est pas sans intérêt de citer, pour notre « démonstration », la fin de l'Argument « Souffrez que la beauté de la représentation supplée au manque des beaux vers que vous n'y trouverez pas en si grande quantité que dans *Cinna* ou dans *Rodogune* parce que mon principal but ici a été de satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle et non pas de toucher l'esprit par la force du raisonnement, ou le cœur par la délicatesse des passions. Ce n'est pas que j'en aie fui ou négligé aucunes occasions ; mais il s'en est rencontré si peu que j'aime mieux avouer que cette pièce n'est que pour les yeux. »

(24) *La Conquête de la Toison d'Or*, fut jouée au château de Neubourg en novembre 1660, puis au Marais le 19 février 1661. La pièce avait été commandée à Corneille par le Marquis de Sourdeac, un riche mécène passionné de sculpture et de théâtre. Corneille formule ainsi l'introduction du prologue : « L'heureux mariage de Sa Majesté et la paix qu'il lui a plu donner à ses peuples, ayant été les motifs

de la réjouissance publique pour laquelle cette tragédie a été préparée, non seulement il était juste qu'ils servissent de sujet au prologue qui la précède, mais il était même absolument impossible d'en choisir une plus illustre matière. »

(25) On lira avec intérêt à ce sujet le « Dessein » du prologue de la tragédie d'*Andromède* « En haut paraît d'un côté le Soleil naissant, dans un char tout lumineux tiré par les quatre chevaux qu'Ovide lui donne ; et de l'autre, sur un des sommets de la montagne, Melpomène, la muse de la tragédie, qui lui emprunte ses rayons pour éclairer le théâtre qu'elle a préparé pour divertir le Roi. C'est ce qui fait tomber leur discours sur les louanges de notre jeune monarque par le commandement duquel cet ouvrage a été entrepris. Après que l'un et l'autre en ont fait quelques éloges, le Soleil invite Melpomène à voler dans son char, pour apprendre en un seul jour à toute la terre les rares qualités que le ciel a départies à ce jeune prince. Cette muse y vole, et ayant pris place auprès du Soleil, ils commentent un air à sa louange, dont les derniers vers sont répétés par le chœur de musique. »

(26) Voir sur ce point les textes que je cite dans *Le Portrait du Roi* ; pp. 150-156 à propos de la médaille historique royale.